

Max Klinger.

Malerei und Zeichnung.

Leipzig, 1891.



Alle Rechte vorbehalten.

Malerei und Zeichnung.

Max Klinger.



Digitized by the Internet Archive
in 2015

Malerei und Zeichnung.

Jede gebildete Sprache sammelt die Darstellungen mittelst Oel-, Fresco-, Gouache-, Aquarell-, Pastell-Farben unter der präcisen Bezeichnung Malerei. Für Kunstwerke, die sich auf einfarbige Wiedergabe von Licht, Schatten und Form beschränken, ist dagegen eine genaue, zusammenfassende Benennung nicht vorhanden.

Wer den Principien der bildenden Künste näher tritt, wird bald fühlen, dass die Handzeichnung, vor Allem aber Stich, Radierung, Schnitt, Lithographie in ihren selbstständigen Aeusserungen sich häufig mit den Forderungen der Aesthetik der Malerei in völligem Widerspruch befinden, ohne dass ihnen der Charakter eines vollendeten Kunstwerkes verloren ginge.

Dieser Widerspruch wird als Ausnahme oder aus der berechtigten persönlichen Eigenthümlichkeit des Künstlers erklärt. Beide Annahmen sind irrig. Es handelt sich bei derartigen Kunstwerken um eine besondere Kunst, welche eigene Aesthetik und eigene künstlerische Interessen beansprucht. Der Umstand, dass die tägliche Berührung mit derlei Werken fast unvermeidlich ist, macht den Mangel einer eigenen

Benennung bemerkenswerth, um so mehr als er von dem Mangel der Erkenntniss der Unterschiede dieser Künste und der Malerei herrührt.

Die Sonderstellung der Zeichnung als Kunst und deren Verhältniss zu anderen Künsten, besonders der Malerei, darzulegen ist der Zweck dieser Schrift.

Im Laufe der Erörterungen drängte sich der Versuch auf, ein deckendes Wort für den vorhandenen Kunstbegriff zu finden. Die gebräuchlichen Bezeichnungen aller Sprachen sind ungenau oder zu eng, oder enthalten Nebenbedeutungen. „Graphische Kunst“, »graphic arts«, wäre noch die beste, doch schliesst dieser Ausdruck in seiner gebräuchlichen Anwendung z. B. Handzeichnung aus, bezieht sich mehr auf vervielfältigende Procedures. „Gravure“ und »gravura« werden auch für den der Zeichnung doch fremden Stein- und Medailleschnitt, also der Miniaturbildhauerei, angewendet. Ich möchte das Wort „Griffel“, das gemeinsame Werkzeug aller vervielfältigenden Techniker, das symbolische Wort für Feder und Stift, als Stamm zu einem Worte Griffelkunst wählen. Dieser Versuch könnte noch damit begründet werden, dass eben diese Kunst ihren ausgesprochenen individuellen Charakter erst sich erwarb, als der Griffel, Stichel die Zeichnung auf Holz, Metall, Stein festzuhalten begann. In den langen Zeiträumen, wechselnder höchster Kunstblüthe, die der Anwendung des Druckes vorangingen, hat die Handzeichnung nicht vermocht den Charakter eben dessen, was ich Griffelkunst nennen möchte, annähernd zu entwickeln. Ein neues Wort ist aber immer unbequem und so soll „Zeichnung“, so weit Undeutlichkeit vermieden ist, den Begriff bezeichnen, welchen es so unvollständig deckt.

Es ist eine festbestehende Ansicht, dass Kreide, Feder, Kohle u. s. w. nur zum Skizziren von Ideen und Bildern als vorläufiges Schulmaterial für Laien und Künstler dienen, und Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie, soweit sie nicht als Illustration und Witzblatt erscheinen, haben nur als reproducirende Kunst, Kunst zweiter Hand, Geltung. Die beste Stellung genießt in der allgemeinen Anschauung noch die Radierung. Indessen auch deren Werke, wie die selbstständig auftretenden der vorgenannten Gattungen, werden als Abnormitäten angesehen, die ihre Existenz nur dem schneller fördernden Material eines für Malerei überproduktiven Künstlers oder aber dessen finanziellen Verhältnissen verdanken.

Gerade diese scheinbar zufälligen Arbeiten bilden die Kunst, um welche es sich hier handelt. Sie mussten eben mit diesen Mitteln geschaffen werden, waren durch ein Bedürfniss hervorgerufen worden, welches nur in solcher Weise befriedigt sein konnte.

Bis zur Erfindung des Druckes war die Zeichnung freilich nicht viel mehr als das unentbehrliche vorbereitende Material. Als solches wurde es denn auch in höchster Vollendung gehandhabt. Als rythmisch einfarbige Decoration im Alterthum und im Mittelalter als Begleiterin oder Ersatz der Miniaturmalerei, kam sie wenig über die schraffirten Contouren hinaus, Contouren und Compositionen, die sich in den Händen der Griechischen und Etrurischen Vasenmaler zu wunderbarstem Rythmus und Liebreiz erhoben. Für sich allein wurde die Zeichnung nur sehr selten angewendet, nach dem verhältnissmässig Wenigem uns bekannten zu schliessen. Es könnte verwunderlich erscheinen, dass die Zeichnung, die Handzeichnung, die dem Meister so viel Freiheit, so viel Mittel, ihm jeden Moment Urtheil über seine Arbeit giebt, an Anregung zur künstlerischen Produktion so hinter dem Drucke zurück-

steht Allein die Vereinzeltheit als Kunstwerk, die Unscheinbarkeit, das unvermeidliche in's Graue, Blasse, Ungleiche Fallen der Zeichnung macht sie dem Druck nachstehen, dessen Einheitlichkeit, Kraft und Tiefe, dessen auch für die Ausführung reizvoller wirkende Mittel die Mittel der Zeichnung weit übertreffen.

Anderthalb Jahrhundert brauchte die Griffelkunst um sich von den einfachen Niellen, den Goldschmiedeabdrucken bis zu Dürer, am Druck völlig zu entwickeln, gegenüber der Riesenzeit, während der die Zeichnung immer in beschränkter, fast nur kunsthandwerkerlicher Weise existirte. Natürlich fiel der Wiedergabe von Kunstwerken bald der Löwenantheil aller Produktion zu. Der schönste Erfolg war aber schon erungen. Es war ein Reich gefunden worden für die Kunst, und dies wurde von denen, die es erkannten, sofort im ganzen Umfange beherrscht. Die neuen Techniker erschlossen Quellen der Poesie der Leidenschaft, der geistigen Vertiefung, die der Malerei und deren Schwesterkünsten nur selten, theilweise, oft gar nicht zugänglich sind.

Wie in der Politik, war auch dieses Reich auf Kosten anderer gegründet, und hier war es die grosse, einheitliche farbige Kunstanschauung, die den Verlust trug, indem sie zerfiel in Sonderkünste, nachdem sie bis in's hohe Mittelalter einheitlich fest geschlossen da stand.

Es ist nothwendig, bevor ich weitergehe, den Begriff dessen festzustellen, was unter Zeichnung, Griffelkunst in unserem Sinne zu verstehen ist.

Schon der vorausgeschickte kurze Abriss lässt vier, eigentlich drei Arten Zeichnungen erkennen. Eine Handzeichnung Rafaels, ein Stich Dürers, ein Stich Calamatta's und eine Illustration Caton Woodville's

stellen diese vier Species dar. Auf den Gebildeten werden diese Blätter ihrer Zahl nach ebenso viel verschiedene Eindrücke hervorbringen, ganz abgesehen von den selbstverständlich verschiedenen Künstlercharakteren.

Um die Verschiedenheit dieser Eindrücke zu verstehen, untersuchen wir die Beweggründe, die der Entstehung jener Blätter zu Grunde lagen.

Der Maler-Illustrator Woodville wollte die gesehene Natur so wiedergeben, wie er sie sah. Er wendete also den Farben und ~~Couleurs~~ ebenso wie der Zeichnung und Modellirung seine Aufmerksamkeit zu. Bei der Ausführung der Blätter übersetzt er durch möglichst charakteristische Verwendung des Zeichen- und Druckmaterials jeden Eindruck. Die Lokalfarben, die stofflichen Unterschiede, die Gesamtwirkung der Gruppen und der Licht- und Schattenmassen beschäftigen ihn so, wie sie es gethan haben würden, wenn er sie malte. Er sucht Farbenempfindung zu erregen und setzt alles daran, die Reduktion der Naturerscheinung auf Schwarz und Weiss vergessen zu machen. Alle seine Bestrebungen fallen also genau mit denen des Malers zusammen. Aeussere Gründe hielten ihn vom Malen ab: Mangel an Zeit, Schwierigkeit und Kosten der farbigen Reproduktion, die Art des Geschäfts des Auftrages. Ein treibendes ästhetisches Motiv, das Zeichnungsmaterial zu seiner Darstellung zu wählen, ist nicht vorhanden, denn die etwa unterzuschiebende Absicht, grosses technisches Geschick zu entfalten, kann dafür nicht angesehen werden. Damit soll nicht in Frage gestellt werden, dass nicht besonderes Talent und Geschick und Studium für derartige Leistungen nothwendig seien. Aber das Verhältniss dieses Künstlers zu ~~unserer~~ Arbeitsweise ist etwa, wie wenn er Pastell oder Aquarell der Oelfarbe zur Ausführung seiner Arbeit vorzöge. Der

Valenzen

Schwarz

Grund, dass er zeichnete, lag also ausserhalb seiner Darstellung.

Fast auf gleichen technischen Grundlagen ruht die Wiedergabe von Bildern durch Stich, Schnitt, Lithographie etc. Die Begabung des Stechers ist noch nicht derart intensiv, dass er eigener farbiger oder zeichnerischer Produktion sich hingeben könnte, und dass er hoffte, Persönliches in dieser zu leisten. Er widmet sein Talent der Vertiefung in liebevollster Wiedergabe schon bestehender Kunstwerke auf seiner Platte. Wie beim Illustrator, finden wir, dass durch geeignete Verwendung von Strichlagen, Wechsel des Arbeitsmaterials und besondere Druckverfahren die Farben- und Lichtwerke übersetzt werden. Es ist alles völlig auf Bildwirkung abgesehen. Da die Hauptschwierigkeit, die Natur in ein Kunstwerk zu übertragen, schon in dem von ihm reproducirten Werke überwunden war, kann er seine ganze Kraft auf das „Wie“ der fertigen Formen und Farben wenden. Dieser Verzicht auf eigenes Schaffen giebt der reproducirenden Zeichnung eine eigene Stellung, speciell in dem, was ich Griffelkunst nennen möchte, welche die produktivste aller bildenden Künste ist. Für uns handelt es sich also auch hier um die Wiedergabe von Farben mittelst der Scala von Schwarz zu Weiss, und so kommen wir zum Schluss, dass die Zeichnung auch hier aus anderen als selbstinneren ästhetischen Gründen zur Darstellung gewählt wurde.

Rafael arbeitete bei seiner Zeichnung der Malerei vor. Vor seinem Geiste schwebte ein Bild in mehr oder weniger voller Bestimmtheit. Seine Vorstellung in die Fläche zu sammeln, oder die concipirten Gestalten für die Malerei in Linie und Form vorzubereiten, diente die Zeichnung. Diese empfängt bei solcher Entstehungsart alle Vorzüge des Frischen, Rückhaltlosen, fast Unwillkürlichen, sei es nun, er

studire die vor ihm stehende Natur, sei es, er gebe der unfertigen, schwebenden, unvollendeten Idee erst vorläufige Form. Aber eben der Unvollendeten! Sein wirklicher Gedanke, Das, was er wollte, fand erst vollkommenen Ausdruck in der Harmonie des Bildes. So hoch auch seine mächtige Persönlichkeit das Material emporhob, so vollendet sie ein Stück Natur nachfühlen lässt, als Kunstwerk betrachtet bleibt seine Zeichnung Fragment. Sie war auch ihm Mittel zu einem anderen Zwecke.

Das Dürer'sche Blatt ruft in uns weder den Gedanken an ein übertragenes Bild hervor, noch scheint es farbige Eindrücke um derentwillen zu übersetzen, noch lässt es uns die Empfindung des Fragmentarischen zurück. Es ist vollendet in sich! Was es giebt, war so gedacht, wie es gegeben wurde, nach Abzug dessen, was die ewig unerreichbare Intention jedem Künstler vorenthält.

Nicht dass Dürer ohne farbige Vorstellung seine Arbeit dem Metall eingeschnitten hätte! Kein Mensch wohl ist im Stande, sich frei zu machen von dem einheitlichen Eindruck, den die Natur hervorbringt, und zu dem untrennbar deren farbige Erscheinung gehört. Dürer wurde vielmehr durch seine Empfindung in eine Welt geführt, farbiger vielleicht, als die reale um uns. Doch so wechselnder, so unkörperlicher, so mit der Wandlung der Vorstellung veränderlicher Art sind die Farben jener Welt, dass, wenn auch er selbst mit seinem inneren Auge sie sah, dennoch die äusseren Mittel nicht ausreichten, sie festzuhalten. Nur die Form, die Handlung, die Stimmung sind ihm fassbar. Denn die Farben, über die er verfügen könnte, würden seine Phantasie auf diese wirkliche Welt zurückführen. Eben diese jedoch überwand er. Die Zeichnung allein ist es, welche jene Eindrücke unberührt von unseren Alltagssinnen festzuhalten vermag.

Dies Dürer'sche Blatt repräsentirt die Zeichnung, welche eine Kunst für sich bildet, und welche einen Künstler zur Beherrschung voraussetzt. Ein solcher Künstler will keine anderen Darstellungsmittel als hell und dunkel. Er will an die Farbe oft erinnern, aber nicht sie übersetzen. Er weiss, dass die wirkliche Farbe eben jene geistige Welt zerstören würde, welche von allen Künsten die Zeichnung allein mit der Kunst und Poesie gemein hat.

Es ist wohl werth zu bemerken, welche Stellung die verschiedenen Zeichnungsarten im Leben nehmen. — Durch die Natur seines Talents, die Schwierigkeit der Existenz und des Bilderverkaufs wird der Künstler zur einträglicheren Illustration geführt, die ihn bequemer ernährt. Andererseits giebt es eine enorme Menge, welche, theils aus wirklichem Gefallen, theils aus gesellschaftlicher Nothwendigkeit, den Wunsch und Drang, nicht aber die Mittel haben, Originalkunstwerke zu besitzen. Diesem Bedürfniss kommt das bescheidenere Talent des Stechers entgegen. Man könnte also sagen, der Illustrator erwächst aus dem Geschäftsinteresse des Angebots, der Stecher aus dem der Nachfrage. — Die Zeichnung als Vorbereitung der Malerei entspringt der Nothwendigkeit des Studiums. Nur allein das, was ich Griffelkunst nennen möchte, ist aus innerem Drange, dem ein anderes Ausdrucksmittel Intensität und Freiheit rauben würde, geschaffen worden.

Ich kann mir ohne Abneigung denken, dass ein Künstler sein Leben mit Schaffen von Zeichnungswerken dieser letzten Art füllte, ohne dass seine Persönlichkeit verkleinert erschiene, verglichen mit Malern und mit anderen Künstlern. Er schafft vollständige Kunstwerke, die eben nur auf dem Wege entstehen können. Belege dafür sind z. B. Schongauer, Goya und Dürer verdanken ihre grosse Autorität fast

nur ihren Stichen und Radierungen. Als Maler sind Beide bei weitem weniger bekannt.

Der Gedanke, dass ein Künstler sein Leben nur auf Darstellung von Fragmenten, wie selbst Rafaels Studien verwendet, ist peinlich, ja absurd, denn man musste voraussetzen, dass der Künstler nicht Künstler sei, seine Persönlichkeit unterdrücke und sein Streben nach Vollendung.

Ein Kunstwerk kann aber nur dann vollendet sein, wenn es mit dem Material geschaffen worden ist, welches den erschöpfenden Ausdruck seiner Grundidee möglich macht.

Desshalb war die Rafaelische Zeichnung kein vollendetes Kunstwerk, denn ihre Idee fand erst Genüge in der Harmonie der Bilder.

Desshalb sind die Reproduktionen und die weite Mehrzahl der Illustrationen keine Kunstwerke, denn auch ihnen lag die farbige Darstellung zu Grunde.

* * *

Diese vorgeschickten Sätze sind darin begründet, dass jedem Material durch seine Erscheinung und seine Bearbeitungsfähigkeit ein eigener Geist und eine eigene Poesie innewohnt, die bei künstlerischer Behandlung den Charakter der Darstellung fördern und die durch nichts zu ersetzen sind; etwa so, wie der Charakter eines Musikstückes auf seiner vorempfundenen Tonart beruht, und durch Umsetzen in eine andere verwischt wird. Wo diesem Geiste des Materials bei Conception und Ausführung nicht zgedacht und zgearbeitet wird, — sei es aus Mangel oder aus Laune, willkürlich oder aus äusserem Zwange — ein Material zu einem anderem zu stempeln gesucht wird, ist die künstlerische Einheit des Eindruckes schon vor Beginn gebrochen. Unser ohnehin schon leicht abschweifender Gedanke richtet sich von der Darstellung selbst weg auf die

angewendeten Mittel und auf die Schwierigkeit des erhaltenen Effektes. Zu künstlicher Techniker oder Stümper gleichen sich dann im Erfolg: bei Beiden übersieht man über dem Material das Ziel. Die Tendenz dieser Erörterungen kann jetzt in den Satz zusammengefasst werden: Ein Motiv, vollständig künstlerisch darstellbar als Zeichnung, kann für die Malerei — sofern man dieselbe als Bild im Auge behält — aus ästhetischen Gründen undarstellbar sein.

Das Wesen der Malerei definire ich so: Sie hat die farbige Körperwelt in harmonischer Weise zum Ausdruck zu bringen, selbst der Ausdruck der Heftigkeit und Leidenschaft hat sich dieser Harmonie unterzuordnen. Die Einheitlichkeit des Eindrucks zu wahren, den sie auf den Beschauer ausüben kann, bleibt ihre Hauptaufgabe und ihre Mittel gestatten zu diesem Zwecke eine ausserordentliche Vollendung der Formen, der Farbe, des Ausdruckes und der Gesamtstimmung zu erreichen, auf denen sich das Bild aufbaut. Es kann hier nicht das wiederholt werden, was Lessings „Laokoon“ festgestellt hat, ebensowenig sollen die Stellen daraus commentirt werden, wo dem Schriftsteller und Denker die künstlerisch technische Kenntniss der Handgriffe abging. Alle seine Grundprincipien setze ich als bekannt voraus.

Die Malerei ist durchaus in drei Categorien zu theilen, als Bild-, als Decorations- und als Raumkunst wechselt sie ihre Aesthetik; besonders als letztere hat sie vieles mit der der Zeichnung gemein. Die eigentlichste Aufgabe der Malerei als solche bleibt immer das Bild. Rein durch sich wirkend, von Raum und Umgebung unabhängig, hängt sein Reiz ausschliesslich von der Benutzung und der Bewältigung seines wunderbar ausbildungsfähigen Materials, seines die ganze sichtbare Welt umfassenden Stoffes ab, welche sie in allen Erscheinungsformen mit wunderbarer Klarheit

und Tiefe wiederzugeben vermag. In diesem Umfassen und Sehen, in diesem Nachgehen und Nachfühlen alles Geschauten, der lebendigen Form sowohl, wie der todten und in der Kraft, das All in seinen wunderbaren Wechselbeziehungen nachleben zu können, liegt der Zauber des Bildes. Das Einfachste, gewinnt höchste Bedeutung durch die Intensität des Erfassens; denn das Wesentliche der Malerei ist, dass jede durch sie gegebene Form eben als solche wirken kann. Das Talent des Malers besteht in der Kraft und Vollendung, mit der er charakteristisch diese Form beherrscht, und jedes Stück geschauter und vollendet wiedergegebener Welt ist an sich völlig hinreichend einen Vorwurf für ein Bild zu geben. Ueber allem Sichtbaren ruht der Zauber des individuellen Lebens; diesen zu heben, das Geringe aus seiner scheinenden Gleichgültigkeit, in seiner Erscheinungsform uns lebendig vorzustellen, ist die Kunst der Malerei. Es bedarf dazu keinerlei geistiger Zuthat, keiner Combinationen. Diese schaden im Gegentheil. Der Eindruck, den ein Bild auf uns macht, ist um so grösser, je mehr es aus sich selbst heraus auf uns wirkt. Es giebt uns dann Eindrücke, die die Natur nur selten geben kann, weil uns die Gleichzeitigkeit vieles Geschauten, der stete Wechsel, vor Allem aber die eigene innere Sammlung selten zum reinen Empfinden durch das Auge kommen lassen. Wir sind vor der Natur immer Mitwirkende bei dem was wir sehen. In ihre Stimmungen und Eindrücke mischen sich stets unsere Wünsche, unsere Unruhe. Vor dem Bilde werden diese ausgelöst, weil wir unsere eigene Person in die des Künstlers aufgehen lassen müssen, und wenn dieser voll die eigene Natur zu geben weiss, die Welt durch seine Augen sehen. In diesem Aufgehen erlangen wir das, was wir im Leben umsonst suchen: ein Geniessen ohne geben zu müssen, das Gefühl der äusseren Welt ohne körperliche Berührung.

Es ist für die bildliche Darstellung darum wesentlich, Zuthaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art zu vermeiden, die den Geist des Beschauers zu über das Bild hinausliegenden Speculationen führen. Jene sich selbst genügende Ruhe, die die Höhe des Kunstwerkes bezeichnet, ist es, die uns zu den Werken aller Bild-Meister zieht. Sie ist nur durch die Vollendung der Darstellung in Formen, in Farbe, in Ausdruck und Gesamtstimmung zu erreichen. Die Phantastik, die im Bilde angestrebt werden kann, muss derart sein, dass nie jene vier Bedingungen gestört werden, dass selbst, wo zu Umbildungen der Natur gegriffen wird, immer der Eindruck der Lebensfähigkeit und des Folgerichtigen auch im Ungewöhnlichen festgehalten ist.

Diese künstlerischen, besser ästhetischen, Anforderungen ändern sich in Bezug auf die Einheit des Bildes bei der Decorativen- und Raum-Malerei, bedeutend. Bei Beiden ist es nicht mehr das einzelne Kunstwerk, welches auf uns Eindruck machen soll, sondern es soll die künstlerische Einheit des Raumes, also der Umgebung des Bildes, zugleich auf uns wirken. In Beiden ist der geistige Anschluss des Bildes an die Bestimmung und Bedeutung des Raumes nothwendig, und da dies ohne wechselseitige Beziehungen, ohne allegorische oder beabsichtigt symbolische Grundlage nicht wohl zu leisten ist, ist von vornherein die geschlossene Einheit der Darstellung aufgehoben — wenn man nicht blos auf eine landschaftliche oder vedoutenhafte Ausschmückung ausging. Schon bei etwas mehr als mässigen Dimensionen treten Form und farbige Durchbildung im Bestreben nach einheitlicher Zusammenwirkung mit weniger Bedeutung auf, um der Gesamtstimmung dem Ausdruck, der rhythmischen Bewegung grössere Klarheit und Verständlichkeit zu geben. Es erweitern sich die geistigen Grenzen der

bildlichen Darstellung von selbst. Der Anschluss an die Architektur, die nahe Verbindung mit Ornamentik, nöthigen schon bei einzelnen decorativen Bildern zur Allegorie; ein Gebiet, wo die geistreiche Ideendarstellung der formellen Behandlung gleichsteht, wenn nicht conventionellste Abwandlung bekannter Themen oder Eintönigkeit statthaben soll.

Bedeutend steigern sich diese Anforderungen an die geistige Seite der Malerei bei der Raumkunst. Reine Denkmäler derselben sind uns leider ausser wenigen Schöpfungen der Romanischen und Gothischen Epoche, wie der Renaissancezeit, nicht erhalten. Die Anläufe der Neuzeit zu solchen Werken sind leider durch die herrschenden künstlerischen Verhältnisse derart zerfahren, dass man eigentlich davon nicht sprechen kann. Sowohl werden durch zu riesenhafte Räume die Bilder der Architektur völlig untergeordnet, als auch durch uneinheitliche Ausschmückung ein Gesamteindruck zerstört. Vor Allem aber fehlt uns die erste Grundlage der Kunst, eine strenge der Raumkunst gewachsene Anschauung und Beherrschung der menschlichen Form. — Geistreiche, beziehungsvolle Erfindung, die zur Deutung und Auslegung herausfordert, nimmt hier mit der Farbencombination, der Rhythmik und Gliederung des Ganzen einen gleichbedeutenden Platz ein. Und so zwar, dass wir der freien Behandlung der Form und der Durchbildung ganz anders gegenüber stehen, als selbst bei der dekorativen Malerei. Die Einheit des Raumes, die Eindringlichkeit seiner Bedeutung erfordern geradezu, die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farbensetze der Natur aufzulösen zu Gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel. Die grossartige Wirkung beruht gerade darauf, dass Alles, was nicht in erstester Linie zu dem Gedanken gehört, nicht bloss weniger betont, sondern sogar principiell umgemodelt wird, um jeden Neben-

gedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschliessen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen. Man vergleiche in diesem Sinne die Darstellungen der Luft und der Landschaft in der wunderbaren Signorelli-Capelle Orvieto's, in den Giottobildern mit denen der Spätrenaissancemalereien. Die Herbigkeit und gewollte Unnatur, die uns darin fast erst abstiess, erhebt, bei tieferem Eingehen, die Gestalten ihrer Fresken gänzlich über das Maass des gewöhnlichen Menschen. Wir sehen nicht mehr die Zufälligkeit der Welt, der Natur, die heut stürmt, morgen zulächelt, Zufälligkeiten, die wir, ohne zu wollen und zu wissen, auf die Handlungen der Geschöpfe übertragen, — sondern wir stehen vor Menschen, die mit grösseren festen Mächten zu rechnen haben. Nicht vor Personen stehen wir, vor Charakteren und Typen, die Volksirrthümern, Leidenschaften, menschlichen Kämpfen Gestalt geben.

Hier, bei der Raumkunst, ist es, wo die farbige Sculptur einzusetzen hat, der wir so merkwürdig zaudernd gegenüberstehen. Wir haben bei jedem Monumentalraum das Bedürfniss, an den rein architektonischen unteren einfachen Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittlung bilden zu den Phantasiewerken der höheren Raumtheile. Da nun in solchen Räumen der erste Gesamteindruck zweifellos in der farbigen Erscheinung besteht, dürfen jene Plastiken keinesfalls in einfarbigen Werken bestehen, die durch den Contrast silhouettenartig wirken müssten, ihrer Bestimmung und ihrem Wesen ganz zuwiderlaufend. Die Farbe muss auch hier zu ihrem Recht kommen, muss gliedern, stimmen, sprechen. Und ganz mit Unrecht fürchtet man in dieser farbigen Plastik das Uebermaass des Realismus. — Gewiss wird man diesem, oder einer zwecklosen Farbenspielerei

in die Hände fallen, wenn solche Werke nicht farbig für farbige Räume gedacht sind. Wo, von der farbigen Erscheinung ausgehend, mit den entsprechenden Materialien gearbeitet wird, würde, ganz im Gegensatz zur allgemeinen Befürchtung, die Rückkehr zur Einfachheit, zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum strengsten Abwägen der Compositionstheile nur immer nothwendiger sich herausstellen und damit wird sich der Weg zur Stilbildung, d. h. das Ablassen vom Unwesentlichen, von Naturkünstelei, sich öffnen. Nichts verleidet mehr zum Zuviel, zur Uebertreibung der Technik als das schrille Weiss eines Materials. Durch künstliche Behandlung, durch Aufsuchen der einzelnen Zufälligkeiten im Gegenstand sucht der Bildhauer seinerseits zu einer Farbigkeit im einheitlichen Ton zu gelangen; meist auf Kosten seiner plastischen Empfindung.

Dieses Gesamtwirken aller bildenden Künste entspricht dem, was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrebte und erreichte. Wir besitzen jenes noch nicht, und das, was davon aus vergangenen grossen Epochen uns überkommen ist, haben anders denkende Zeiten meist verstümmelt oder zerrissen. Malerei beschränkt sich für uns auf den Begriff Bild.

Der Werth dieses in sich abgeschlossen sein sollenden Kunstwerkes beruht, wie gesagt, auf der vollendeten Durchbildung von Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck. Jeder Gegenstand, der so behandelt ist, dass er diesen Forderungen entspricht, ist ein Kunstwerk. Ausserhalb jener Forderungen bedarf es keineswegs noch einer „Idee“. Die ganz ungewöhnlichen Vorzüge einer der vier Bedingungen können wohl für Mängel der anderen entschädigen, nie kann es die Idee, solange sie nicht durch jene voll geschützt wird.

Für den Begriff Bild ist es ganz gleichgültig,

welcher Richtung der Künstler sich anschliesst. Ob Realismus, ob Idealismus, in den Uebertreibungen ihrer Tendenz geht jede Richtung über den Rahmen des Bildes hinaus. Der Idealist, der zu transcendenten, der Realist, der zu sociologischen Spekulationen über das Leben führen wollen durch ihre Arbeiten, malen Beide eigentlich nur pro forma.

Der wahre Künstler, für den es keine Richtung als seine Natur giebt, wird da, wo er dem Ausdrucke — dem Keim, der Seele der Idee im Bilde — grossen Raum gewährt, sich Stoffe suchen, mit denen er und wir von früh auf vertraut sind. Er nöthigt auf diese Weise nicht, erst in eine neue Welt uns einzuleben, um zum wirklichen Genusse seines Werkes zu kommen. Die Intensität, mit der er das bisher im Stoffe kaum Geahnte zum Ausdruck bringt, macht seine Kunst aus, nicht seine Gedanken. Diese Intensität besteht in der Stärke und Sicherheit, mit welcher Form und Farbe jeden Gegenstand und jede Bewegung im Bilde zu umschliessen und zu gestalten wissen. Der Beschauer erhält durch sie das beruhigende Gefühl der Gesetzmässigkeit, welches uns vor den Werken aller wirklichen Meister überkommt. Sie allein macht es, dass ein Kopf ein Kopf sei, eine Hand eine Hand und dass sie greife, so dass der ihr geleistete Widerstand erkennbar ist. Diese Beherrschung der Form beruht keineswegs auf der Technik, sondern umgekehrt entspringt diese aus jener. Viel Technik ohne Formgefühl ist ja eine alltägliche Erscheinung.

Das was man allgemein „Gedanken“, „Idee“ im Bilde nennt, besteht nur zu oft aus willkürlichen, fast immer aber mehr oder weniger geistreichen Combinationen von Dingen und Ereignissen, die mit der Darstellung selbst nichts zu thun haben, aber Ideenassociationen erwecken. Diese können wohl geeignet sein, charakteristisches Licht auf den Gegenstand zu

werfen, sind aber meist auf das Publikum berechnet, das, über den Kunstwerth sich unklar, etwas haben will, darüber zu fabuliren und zu „verstehen“. Dass ein wirkliches Kunstwerk eben nur Fleisch als Fleisch, Licht als Licht geben will, ist viel zu einfach, um verstanden zu werden.

Ein ruhender menschlicher Körper, an dem das Licht in irgend einem Sinne hingeleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemüthsbewegung ausgedrückt sein sollen, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die „Idee“ liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers gemässen Formentwicklung, in seinem Verhältniss zum Raum, in seinen Farbencombinationen, und es ist ihm völlig gleichgültig, ob dies Endymion oder Peter ist. Für den Künstler reicht diese Idee aus, und sie reicht aus! Unser Tagesgeschmack verlangt aber vorerst genau zu wissen, ob das nicht etwa Endymion ist. *) Ist die Form des Körpers der Bewegung der Lage entsprechend gelöst, das Fleisch in seiner seidigen Weichheit und Raum und Licht harmonisch gegeben, so hat man es mit einem Kunstwerk zu thun, und wenn man es von einem anderen ähnlichen unterscheiden will, mag man ihm dann einen Namen geben. In scheinbar einfachstem Gewande, und bei leichtesten Hilfsmitteln — ruhendes Modell, an dem man leicht beobachten kann — bietet das Motiv selbst dem mit genauesten Körperkenntnissen

*) Ich bin überzeugt, dass alle jene unvermeidlichen hübschen Mädchenköpfe — Ada — Hermine — Lydia — der illustrierten Blätter vollständig verschwinden würden, wenn Eigennamen nicht mehr darunter gesucht werden dürften. Ich habe beobachtet, dass ein solches, in einem Blatt nur „Studie“ genanntes Gesicht einen Kunstfreund ganz kalt liess, aber als „Kläre“ in einem andern volles Interesse abgewann. Der Mangel einer regelrechten Vorstellung hinderte den Wohlerzogenen jedenfalls am Abwickeln der üblichen kleinen Novelle, die sich jedem solchen Blatte anzuschliessen pflegt.

Ausgestatteten doch Schwierigkeiten, die nur ein Künstler lösen wird, der der Natur innerlichst folgen kann, um aus einer Studie ein organisches, auf sich selbst und seiner Klarheit beruhendes Kunstwerk zu schaffen. — Und gerade bei solchen einfachen Stoffen sehen wir, wie gewöhnlich die eigentliche Aufgabe durch novellistische Zuthaten, sogenannte „Ideen“, umgangen wird. Ueberraschung, Kitzeln etc. lenken den Beschauer von der Kritik der Darstellung ab auf die unkünstlerische Frage: Was wird nun geschehen?

Durch die ganze moderne Kunst geht ein Drang nach jener vorerwähnten Novellistik, in der die ruhige, natürliche Form völlig ertränkt erscheint. Es gehören stärkste Anstrengungen dazu, sich aus dieser Fluth zu einer einfachen künstlerischen Anschauung durchzuarbeiten und die Kunst im Menschen, in der Natur zu suchen, statt im Abenteuer.

* * *

Ziehn wir die Mittel der Malerei in Betracht, so erscheint sie uns als der vollendetste Ausdruck unserer Freude an der Welt. Das Schöne liebt sie um seiner selbst willen und sucht es zu erreichen, und selbst im hässlichen Alltäglichen, oder in der höchsten Tragik, wo sie uns rührt, bewegt sie uns durch das Reizvolle, selbst im Contrast Harmonische der Formen und Farben. Sie ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt, sie muss es sein.

Neben der Bewunderung, der Anbetung dieser prachtvollen, grossschreitenden Welt wohnen die Resignationen, der arme Trost, der ganze Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampfe zwischen Wollen und Können.

Zu empfinden was er sieht, zu geben was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus. Sollten nun denn, an das Schöne gebunden durch Form

und Farbe, in ihm die mächtigen Eindrücke stumm bleiben, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überfluthet, vor denen er auch nach Hülfe sucht? Aus den ungeheuren Contrasten zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend oft ihm begegnet, müssen Bilder entstehen, wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen. Sollen diese Bilder nicht verloren gehen, so muss es eine die Malerei und Sculptur ergänzende Kunst geben, in welcher zwischen diese Bilder und den Beschauer die plastische Ruhe nicht in dem Maasse hindernd eintritt, wie bei jenen. Diese Kunst ist die Zeichnung.

In seinem „Laokoon“ scheidet Lessing von den der Darstellung durch Malerei völlig künstlerisch möglichen Vorwürfen alle die Punkte aus, wo das Verharren in höchsten Affekten, im Hässlichen, Grauen- und Ekelerregenden unnatürlich wäre und daher auf die Dauer unerträglich und zweckzuwiderlaufend werden würde. Diese Punkte sind der Darstellung durch Poesie, Drama, Musik erlaubt, ja für sie unentbehrlich, weil in diesen die Phantasie nicht an eben dieselben gebunden ist, selbst wenn sie mit aller Kraft und Intensität sich vordrängen. Durch das Gleich- und Nacheinanderwirken der ihnen vorhergehenden Entwicklung, so wie durch das Vorgefühl der erfolgenden Lösung können sie nicht allein und voll als solche Höhepunkte oder Widerwärtigkeit wirken, sondern bleiben stets ein natürliches Glied eines vorbereiteten Ganzen.

Die gleichzeitige Beschäftigung unserer Phantasie bei Gewahrwerden des an und für sich Widerwärtigen, das Verhindern seiner Alleinwirkung ist also das wesentliche Moment, dieses künstlerisch darstellbar zu machen. Solche Momente besitzt nun die Zeichnung,

indem sie z. B. der Farbe entbehrt, eines der unerlässlichsten Theile des Gesamt-Eindruckes, den die Natur auf uns macht. Wir sind genöthigt, dem einfarbigen Eindruck die fehlende Farbe nachzuschaffen, wie wir dem gelesenen Wort Ton und Rhythmus nachschaffen.

Man könnte nun einwerfen, dass dann die Sculptur, besonders die heutige, in genau der gleichen Lage wäre, da sie doch auch mit Aufgebung der farbigen Erscheinung arbeitet. Indessen liegt der Fall anders. Einmal, weil die Sculptur nur die geschlossene, formvolle Erscheinung nachzubilden hat, dann, weil sie auf den Raum, innerhalb dessen jene Erscheinung sich bewegt, verzichten muss. Durch diese Isolirung als greifbare, räumliche Masse muss jeder Punkt voll und ganz aufgeklärt und durchgearbeitet werden. Nur dann kann sie voll und schön wirken, wenn ihr Hauptgewicht auf der Klarheit und Schönheit, der Zweckmässigkeit und Richtigkeit jedes einzelnen Theiles für sich, wie in seinen Beziehungen zu den anderen beruht, wenn bei Abgeschlossenheit der äusseren Erscheinung trotzdem jeder Punkt seine Individualität besitzt. — Es ist vielleicht nicht ausgeschlossen, dass das Suchen der modernen Bildhauer nach besonderen Motiven mit der heutigen Einfarbigkeit der Plastik zusammenhängt, wenn dieses Suchen nach Sujets gleich der gemeinsame Zug fast aller bildenden Künste jetzt ist. Wohl weil die meisten Künstler sich der Durchbildungsfähigkeit innerhalb eigenster Grenzen ihres Materials nicht völlig bewusst sind.

Die Zeichnung steht, wie gesagt, in einem freieren Verhältniss zur darstellbaren Welt:

Sie lässt der Phantasie den weiten Spielraum, das Dargestellte farbig zu ergänzen;

sie kann die nicht unmittelbar zur Hauptsache gehörigen Formen, ja diese selbst, mit

derartiger Freiheit behandeln, dass auch hier die Phantasie ergänzen muss;

sie kann den Gegenstand ihrer Darstellung so isoliren, dass die Phantasie den Raum selbst schaffen muss;

und diese Mittel kann sie anwenden einzeln oder zugleich, ohne dass die so ausgeführte Zeichnung im Mindesten an künstlerischem Werthe oder an Vollendung einzubüssen hätte.

Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz. Es handelt sich dann um solch ein Bild, wie es aus den Contrastwirkungen der realen Welt zu unserem Darstellungsvermögen entspringt. Wesentlich für den Ausdruck einer solchen Idee ist es, den Zusammenhang mit der grossen Welt festzuhalten. Diesen Zweck zu erreichen, bedarf es anderer Mittel als die, über welche die Malerei verfügt. Die Malerei stellt jeden Körper eben als nur solchen, als positives Individuum, das als abgerundetes, vollendetes Ganze ohne Bezug nach aussen für sich existirt, dar. Es sind überall die materiellen Seiten der Stoffe, die die Malerei beschäftigen: die Luft leicht, leuchtend; das Meer feucht, glänzend; das Fleisch weich, seidig. Für die Zeichnung können alle diese Stoffe Eigenschaften annehmen, die weniger dem Auge, als der dichterischen Auffassung und Combination zufallen. Mit der Luft verbindet sich eher der Begriff der Freiheit, mit dem Meer der der Gewalt, und der Mensch ist nicht so die von ihren individuellen Formen eingeschlossene Person, als das Wesen, das zu allen jenen äusseren Kräften in Beziehung und Abhängigkeit steht; er ist vor Allem Repräsentant seiner Gattung. Die Möglichkeit, die sichtbare Körperwelt so frei poetisch zu behandeln, wird durch jene vorerwähnten Freiheiten gegeben,

welche gestatten, alles Dargestellte mehr als Erscheinung, denn als Körper wirken zu lassen.

Es ist kaum nothwendig, zu sagen, dass diese Lizenzen, wo sie auch benutzt werden, dennoch das strengste Bewusstsein und die Beherrschung der Formen seitens des Künstlers voraussetzen, und dass sie nur dann künstlerisch sein können, wenn der Phantasie nur so viel des Sichtbaren selbst zu schaffen überlassen wird, als sie ohne Mühe und ohne auf Unmöglichkeiten zu stossen, ergänzen kann. — Man bedenke nur, dass alle wirklichen Künstler der Zeichnung auch Meister der Malerei, also der vollendeten Form, waren.

Mit diesen Ideen und jenen Lizenzen steht die Zeichnung auch dem Unschönen und Widerwärtigen anders gegenüber als andere bildende Künste. Die bildenden Künste haben das überwundene Unschöne, die redenden das zu überwindende Unschöne zur Grundlage. Dieses ist bei den redenden ein bald einzelnes, bald wiederkehrendes Glied in der Kette der Handlung, in deren Laufe unser Gefühl durch verschiedene gleichzeitige Empfindungen und fortrollende Wirkungen gegen das Widerwärtige geführt wird wie ein Strom gegen einen Pfeiler. Der Stoss bricht wohl den Lauf, verändert seine Richtung, aber der Strom wird vom Pfeiler nicht aufgehalten, nur von Neuem concentrirt; Strom und Handlung haben neue Kraft. Aehnlich kann die Zeichnung uns gegen das Unschöne führen. Die Unmöglichkeit, die Welt anders als durch Farbe, Form, Raum zu sehen, zwingt unsere Phantasie, gleichzeitig mit dem Erblicken des Abstossenden jene drei Bedingungen zu ergänzen, und in dieser Thätigkeit findet sie nicht nur Ablenkung vom Unschönen, sondern auch den Eindruck jenes Ringens mit dem Widerwärtigen, welches den Grund der Dichtung ausmacht. Der Unterschied ist, dass

der Eindruck bei dieser ein fortschreitend wechselnder ist, bei der Zeichnung ein momentaner. Die Malerei (auch die farbige Sculptur), für welche die Feststellung jener drei Bedingungen *conditio sine qua non* ist, bietet unserer Vorstellung nichts als das fertige Hässliche und seine Mache, und hier staut sich das Gefühl wie ein Fluss an einer Mauer.

Aus dem Reichthum des Grundstoffes — demselben, auf den Religionen sich gründen, wegen dessen Völker sich vernichteten, dem man so gern sich verschliesst, den deshalb der Menscheng Geist mit allen Mitteln und Formen von der naivsten Einfalt bis zur fratzenhaftesten Ungeheuerlichkeit zu verdecken sucht, den Selbstsucht und Opferwilligkeit in ewiger Gährung halten — lässt sich schliessen, dass die Ideen und Vorstellungen dem Künstler in Fülle zuströmen. Ob in einzelnen Bildern, ob in conglomeratischen Werken wie bei Goya und Holbein, ob in sich selbst steigernder Folge, wir sehen die Werke dieser Künstler stets in reicher Fülle entstehen. Und diesem Drange wird allein die Handlichkeit des Materials gerecht. Im engsten Raum lassen sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, in der schnellsten Abwechslung die sich widerstrebendsten Empfindungen geben. Wo die Malerei dem Beschauer zu reinem Geniessen Musse, neue Sammlung oder Ueberleitungen bieten musste, um von einem Zustand zu einem widerstrebenden vorzubereiten, entwickelt die Zeichnung in der gleichtönigen Folge von Bildern im schnellen Wechsel ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken, nur Schatten ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche, ohne anzustossen.

*

*·

*

Aus allem bisher Gesagten spricht sich der hervorragendste Charakterzug der Zeichnung aus: die starke Subjektivität des Künstlers. Es ist seine Welt und seine Anschauung, die er darstellt, es sind seine persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn und in ihm, wegen derer ihm keinerlei Zwang aufliegt, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden. Die Malerei, die Sculptur legt überall den strengen, nicht abzuwerfenden Zaum der Naturbedingungen auf, an denen, allgemeingültig wie sie sind, allgemein anschaulich wie sie im Kunstwerk sein müssen, nicht zu rütteln ist. Der Zeichner allein modelt sie nach seiner Ausdrucksfähigkeit, ohne seinem künstlerischen Gewissen etwas zu vergeben. Der Vergleich mit Claviermusik und dem Gedicht liegt hier nahe. Bei beiden macht sich der Geber von der Interpretation Vieler, von den strengen Forderungen von Scene und Orchester frei, und darf in zwangloser Folge und Form, nur von ihrer Stärke geleitet, seine eigensten Freuden und Schmerzen, flüchtigsten und tiefsten Gefühle freikünstlerisch geben.

*

*

*

Die vorausgeschickten Erörterungen führten zu dem Schluss, dass es Phantasiebilder giebt, die durch die Malerei nicht, oder nur bedingterweise künstlerisch darstellbar sind, dass dieselben jedoch der Darstellung durch Zeichnung zugänglich sind, ohne dass ihrem Kunstwerthe etwas vergeben wird. Es ergab sich, dass diese Vorstellungen der Weltanschauung, ich möchte sagen dem Weltgeföhle entspringen, wie die Vorstellungen der Malerei dem Formgeföhle.

Diese Betrachtungen werden bei Untersuchung der technischen Mittel der Griffelkunst bestätigt.

Ich schicke nochmals voraus, dass Alles, was in

der Folge Zeichnung genannt wird, durchaus nicht unter den heutigen Illustrationen für Buch und Blatt und Künstleralbum zu suchen sei. Alle diese sind aus dem grossen aber nicht wählerischen Decorationsbedürfniss entstanden. Noch bei den besten unter ihnen fühlt man durch: eigentlich sollte es ein Bild sein, aber Zeit — Verleger — Geld wollten es anders, wenn überhaupt noch etwas dabei zu fühlen war. Vielmehr ist hier unter Zeichnung nur Das gemeint, was mit anderen Mitteln nicht geschaffen werden wollte. Man suche sich in's Gedächtnis zu rufen, was man von Menzel, Goya, Dürer, Schongauer gesehen hat. Das ist Zeichnung in unserem Sinn. Jene andern verhalten sich zu diesen wie Zeitungsartikel zu Kunstwerken der Sprache und des Gedankens.

Unter Malerei ist immer Bild zu verstehen.

Einen charakteristischen Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung bildet die Behandlung des Lichtes.

Der Griffel verfügt über eine weit geringere Scala zwischen hell und dunkel als die Palette. Diese verfügt über grössere Saftigkeit und Kraft der Tiefen und mehr Energie der Lichter, die noch durch Contrastwirkung der warmen und kalten Töne und durch Farbencombination erhöht werden. Aber was die Palette an Intensität und Farbe voran hat, ersetzt der Griffel durch die Unbeschränktheit der künstlerischen Darstellbarkeit von Licht und Schatten. Er kann direktes Licht und direkte Dunkelheit — Sonne, Nacht — darstellen, die Malerei nur Reflexlichter und Schatten im Contrast mit jenen. Der Reif z. B., der in der Zeichnung die Sonne verkörpert, genügt völlig, um uns deren Wesen und Wirken empfinden zu machen, ebenso kann die Nacht mittelst weniger Andeutungen, mit geringsten Contour- und Tonmitteln zum Aus-

druck gebracht werden. Es beruht dies eben auf jenem erwähnten poëtisirenden Charakter der Zeichnung, die die Dinge nicht um der Erscheinung willen und in ihren gegenseitigen sichtbaren, formgemässen Verhältnissen und Wirken giebt, als vielmehr um die eng mit ihnen verknüpften Ideen in dem Beschauer wachzurufen. Es sollen durch charakteristische Verbindung der Umstände bestimmte, vom Künstler beabsichtigte Ideenassociationen herbeigeführt werden. So braucht der Reif nicht nur das Licht oder die Sonne darzustellen, je nach seiner Verknüpfung bedeutet er Freiheit, Wärme, Raum. Der Künstler bedient sich seiner völlig als Dichter, nicht mehr als Maler, dem ebenso die dunkle Nacht als völlig contrastlos undarstellbar ist, will er nicht die Allegorie zur Hülfe nehmen. Für den Zeichner ist selbst dies nicht nöthig. Für ihn hat die Nacht noch die anderen künstlerischen Seiten als Ruhe, Schlaf und andere charakteristische Zeichen, Dunkelheit ist nur eine ihrer Seiten. Eine in einem gleichmässig unmodellirten Ton, allerdings mit allem Ausdruck der Ruhe, des Schlafes, gelegte Figur giebt uns den Eindruck der Nacht ausreichend. Wie der Dichter, kann der Zeichner das Leben, die Form noch da zeigen, wo er es nicht mehr sehen kann.

Der Kunstgriff Rembrandt's, im vollen Licht stehende Figuren kaum mehr als leicht umschrieben, einem voll und tief modellirten Hintergrund, einen Schattentheil mit durchgearbeiteten Figuren und detaillirtester Umgebung entgegenzustellen, giebt eine Lichtwirkung, die der Malerei immer verschlossen bleibt. Wir empfangen den Eindruck des leuchtenden Sonnenscheins. Ist aber wegen der Ungleichheit der Durchführung Rembrandt's Blatt weniger fertig? Ist diese leichte, gleitende Behandlung des beleuchteten

Theiles nicht vielmehr eine geistvolle Interpretation des Lichtes?

Vollständig durchgebildete, bis auf die kleinsten Details modellirte Figuren gegen eine nur mit leisestem Contouren angedeutete und doch deutliche Landschaft, ohne Spur einer Luftmodellirung, ist eine der meist angewendeten Arten, Personen schlagend charakteristisch hinzustellen. Was gemalt nothwendig die Landschaft zu einem Stimmungsbilde machen würde, fügt in der Zeichnung der Person nur Zug um Zug zu.

Eine Reihe anderer technischer Eigenthümlichkeiten bekräftigen noch weiter das ideelle Wesen der Zeichnung. Es sind hauptsächlich: die reine Contour, die Möglichkeit, ohne definirten Hintergrund zu arbeiten, das leichte Verschmelzen mit Ornamentik und das Zusammenarbeiten aller dieser Freiheiten. Keine einzige davon ist der Malerei gestattet. Die Farbe legt dem Künstler die Bedingung auf, dass jeder Punkt im Bilde als Form und Stoff definirt sei, selbst da, wo die einzelnen Formen und Theile ineinander verschwimmen. Die Tendenz dieser angeführten Freiheiten ist, die der Idee oder Handlung dienenden Glieder so zu isoliren und derart in Rapport zu setzen, dass der Gedanke, so unberührt wie möglich von Nebenumständen, intensiv zum Ausdruck kommt.

Die Contour, die älteste Zeichnungsform, überhaupt vielleicht die älteste Form der bildenden Künste, betont die Handlung: derselbe Vorgang gemalt, die Geste. Die oft angewendeten leichten Tonmodellirungen accentuiren nur den Rythmus der Gruppen und sind für die Körperformen selbst von geringer Bedeutung. Eben weil die Contour die Handlung, das „Wie“ eines Vorganges concentrirt, sehen wir sie meist in Massen- und Gruppencompositionen angewendet. Die Handlung erhält durch die zahlreichen Figuren ebensoviel Reflexe und kann sich daher

leichter steigern lassen. Die Gleichmässigkeit der Wirkung aller Theile unterscheidet die Contourszenen von Bildern gleicher Tendenz, die nothwendig einen Mittelpunkt haben müssen. Derselbe ist im Ausdruck der Hauptperson gegeben, aus der allein wir schon auf den Charakter der Handlung schliessen. Diese Concentration legt dem Maler die grösste Sorgfalt in der Wahl der Nebengruppen auf. Der Zeichner kann sich in ganzer Behaglichkeit und Breite ergehen. Ohnehin ladet die Contourzeichnung zu cyklischen Compositionen ein — siehe Flaxmann, Carstens, Genelli — setzt also seitens des Künstlers eine Fülle phantasie-reicher und bezeichnender Einfälle und Nebenumstände voraus.

Wie sehr sich die Contour zur Darstellung von Rythmus und Bewegung eignet, und dadurch Handlung auszudrücken im Stande ist, sehen wir z. B. an ägyptischen Contouren storchähnlicher Vogelgruppen. Dieselben wirken bei simpelster Umrisszeichnung so lächerlich lebendig, dass man auf den ersten Blick wirklich eine Bewegung zu sehen glaubt. Vergleichen wir sie mit Kunstwerken der Japaner, die gleichfalls in ihren Lacken und Emails eine grosse Vorliebe für derartige Vögel haben, so werden wir trotz ihrer viel vollenderen Formenkenntniss, ihres kühneren Rythmus' einen viel ruhigeren Eindruck erhalten. Der geringste Farbenzusatz, die einfachste Modellirung würde den lebhaften Eindruck, würde die Drastik der Bewegung sofort aufheben. Es würde dadurch dem Auge der Ueberblick der Masse erleichtert, eine gewisse Ruhe und Gleichmässigkeit hervorgebracht werden und der Reiz der Bewegung wäre aufgehoben, der eben auf dem Zugleich- und Durcheinanderwirken aller Körper und Linien beruht.

Die Vasenbilder der Griechen und Römer, sowie der Etrusker — jener höchsten Meister der Contour

— bilden einen Beleg für die Trennung der Aesthetik in Zeichnung und Plastik, denn wenig genug existirt an Malereien. Jedenfalls finden wir nur an Bildwerken spätester romanischer Epochen Vergleiche mit jenen Compositionen auf Gefässen. Die fratzenhaften Körperumbildungen, derbsinnlichen Ungeheuerlichkeiten und die ausgesprochene Vorliebe für stärkste Bewegungen stehen im merkwürdigen Contrast zu der wunderbaren Geschlossenheit und Ruhe der gleichzeitigen Bildwerke. Es ist auch nicht einzuwenden, dass es sich hier um Handwerkserzeugnisse handle: bei aller Skizzenhaftigkeit sind diese Arbeiten Kunstwerke im besten Sinn. Ich sehe in ihnen eine Aeusserung des antiken Genius, der verschiedene Materiale mit dem diesen innewohnenden verschiedenen zweck- und sinnentsprechendem Geiste behandelte. Dort für grosse Zwecke, grosse Formen und eine nie fehlgreifende Durchbildung der Erscheinung, hier im kleineren Leben Fülle von Sinnlichkeit, Witz und Lebensbehagen in knappester Formenandeutung der Contour.

Den Versuch, die Aesthetik der Zeichnung rein für die Malerei anzuwenden, hat die deutsche Kunst im Mittel dieses Jahrhunderts leider gemacht. Ihm fällt ein gutes Stück der Verantwortung jenes Mangels an Formenverständniss zu bei unserem heutigen Publikum, welches immer noch einen gewissen Hang zu jener „Tradition“ hat. Dieser Versuch war nur auch möglich bei einem Volke, welches so tiefen Hang zum Poetisiren hat wie unseres. Ihm war besonders günstiger Boden bereitet worden dadurch, dass unser ganzes künstlerisches Emporringen am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts nicht durch Künstler, sondern durch Dichter und Schriftsteller hervorgerufen wurde. Diese besässen zu wenig Kenntniss von den praktischen Nothwendigkeiten der Kunst, um

nicht deren zu einfache Grundlagen zu unterschätzen und zu viel von den bedeutenden und dadurch verführerischen Zielen ihres Berufs in ihre Kunsttheorien zu bringen.

Licht, Farbe und Form sind unbedingt der einzige Boden, von dem aus sich jedes Bild, jede Raumaus schmückung entwickeln soll. Etwas davon aufgeben, heisst Alles aufgeben. Und so sind in jenen Arbeiten meist nur Abstracta erreicht, vor denen der Künstler mehr verwundernd als bewundernd stehen kann. Es ist ein Irrthum, zu sagen: „hätte Cornelius malen können“ etc. Dies ist eine Voraussetzung, die mit dem von ihm Vorhandenen nicht mehr rechnen lässt. Er hätte dann jene Cartons nicht gemacht, sondern überhaupt anders componirt und geschaffen. Der Farbe will so gut vorgedacht und vorgearbeitet sein wie der Form, und mit einer blossen Colorirung seiner Schöpfungen wäre ebensowenig erreicht worden, wie z. B. in den insipiden Farbenzusammenstellungen Kaulbach's. Er concentrirte sein Talent auf Rythmus und Fantasie, durch Farbe und Modellirung wäre die nicht zu leugnende Kunst seiner Darstellungen jedoch nur gebrochen worden.

Ich möchte den Vorschlag machen, Cornelius' Cartons in kleinem Maassstab, etwa 40 zu 60 cm, genau so reproduciren zu lassen, wie sie gezeichnet sind. Die Blätter würden an Grösse der Wirkung den Cartons nicht nachstehen. Das was bis jetzt an Nachbildungen existirt, ist durch den Stich so geschönt, dass es zum Theil dem Geiste seiner Arbeiten zuwiderläuft, denn er ist nichts weniger als glatt.

Ein formloser Ton als Hintergrund ist in der Malerei nur unter sehr bedingten Umständen zulässig.

Bei der farbigen Darstellung muss eben jeder Punkt im Bilde definirt sein. Die Befreiung von dieser Nothwendigkeit ist für die Zeichnung ein grosses Hilfsmittel für die ideellen Zwecke. Ein solcher Ton bildet die Folie für psychologische Momente, wie sie Goya z. B. mit barbarisch grossartiger Nacktheit behandelt. Vor einen Ton, der kaum sich abstuft, mit wenig Strichen, die coulissenhaft leicht, nur den Raum allgemein andeuten, nagelt er wie einen Schmetterling den Menschen fest, meist im Momente seiner Thorheit, seiner Schlechtigkeit. Ein dämonischer Hass, eine ungezügelt leidenschaftliche Kritik, die nur ihr Objekt im Auge hat, für Alles andere blind ist, spricht aus seinen Blättern auf uns ein. Das geringste Mehr der Umgebung würde seine Schärfe mildern, seine Leidenschaft absurd machen und ihr die Grösse nehmen, sein Entsetzen über die Abgründe menschlicher Natur auf ein berechnendes Hinstellen eines bestimmten Falles herabsetzen. So frei hingestellt wird der Vorgang zu einem bezeichnenden Moment für das Geschlecht. Der fast leere Hintergrund ist die ganze Welt.

Dieser leidenschaftlichen Art, die Menschheit in ihren wechselnden Formen zu beleuchten, aus der aber doch ein Bewusstsein des Guten, ein Schimmer von Hoffnungen hervorleuchtet, steht eine andere gegenüber, welche enttäuscht oder überzeugt vom Werth der Personen, in objektiver Ruhe sie mit einem Kranz von Lorbeeren oder Pasquillen schmückt. Ich meine jene Portraits, jene Charakterfiguren, um die sich frei anschliessend eine ornamentale Würdigung ihrer Persönlichkeit schlingt. Diese Verschmelzung der Realität, (die sich überdies keinesweges auf einzelne Figuren beschränkt, sondern auf Handlungen, Gruppen auszudehnen ist) mit mehr oder weniger Allegorie in Form frei behandelter Ornamentik, zeigt noch augen-

fälliger wie die vorerwähnte Art, das Streben der Zeichnung, über die eigentliche Darstellung hinaus uns zu beschäftigen. Meisterwerke dieser Art schuf uns Menzel in seinen Portraits, z. B. Machiavel, der Pompadour u. A. m., ebenso auch Schwind und L. Richter in einzelnen Blättern. Wie in dem einen Falle der Künstler die Durchbildung der Form verlässt um mit ganzer Kraft sich dem Herausarbeiten der einen Handlung hinzugeben, so sehen wir ihn mit sorgfältiger Wahl den durchgearbeiteten Mittelpunkt der Arbeit mit geistreichen Seitenbemerkungen umgeben, in beiden Fällen uns über die eigentliche Darstellung hinaus zu Betrachtungen zu reizen.

Es scheint mir hier eine Bemerkung am Platze über die verschiedene Wirkung gleichartiger Gegenstände als Bild und als Zeichnung dargestellt. Aus einer mit wenigen Mitteln gezeichneten Portraitskizze schliessen wir zuerst auf den Charakter des Portraitirten. Bei einem mit geringsten Mitteln gemalten Portrait, schliessen wir aus der Qualität der so raschgeschaffenen Form auf die Bildungskraft des Künstlers.

Alle Künstler der Zeichnung entwickeln in ihren Werken einen auffallenden Zug von Ironie, Satyre, Carricatur. Mit Vorliebe heben sie die Schwächen der Scharfe, Harte, Schlechte hervor. Aus ihren Werken bricht fast überall als Grundton hervor: so sollte die Welt nicht sein! Sie üben also Kritik mit ihrem Griffel. Schärfer kann der Gegensatz zwischen dem Maler und Zeichner nicht ausgesprochen werden. Jener bildet Form, Ausdruck, Farbe nach in rein objektiver Weise, also nicht eigentlich kritisch, er verschönert lieber. Dies ist nun auch eine Kritik, doch keine negierende. Sie sagt: so sollte es sein! oder: so ist es! Denn seinem Geiste schwebt doch schliesslich ein geistig, ja fast auch praktisch, erreichbares Urbild der von ihm erkannten Schönheit vor. Der Zeichner

dagegen, steht vor den ewig unausfüllbaren Lücken, zwischen unseren Wollen und Können, dem Ersehnten und dem Erreichbaren, und es bleibt ihm nichts als ein persönliches Abfinden mit der Welt unvereinbarer Kräfte. Aus den Werken des Einen spricht der Optimismus, der Genuss der Welt, des Auges. Unter dem Drucke der Vergleiche, des Schauens über die Formen hinaus, kann sich der Andere des verneinenden Betrachtens nicht entziehen. Das Arbeitsmaterial eines jeden entspricht genau seiner geistigen Bestimmung.

*

*

*

In diesen Betrachtungen dürfte Vielen das Gewicht auffallen, welches ich auf die Gegensätzlichkeit, weniger zwischen Malerei und Zeichnung lege, als stillschweigend zwischen Zeichnung und Zeichnung, zu legen scheine. An der Hand einer umfangreichen Reihe von Werken aller Zeiten und aller Meister der Zeichnung, in denen die Principien der Malerei in nichts verlassen worden sind, die den Stempel der höchsten künstlerischen Vollendung tragen, kann der Kritiker sagen, dass die von mir beregte Trennung eine willkürliche oder übertriebene sei. Meine Erörterungen wenden sich aber auch nicht gegen solche Werke, sondern sie treten für jene anderen künstlerisch so hochbedeutenden, für das Wesen der Zeichnung so charakterischen ein, gegenüber denen die Kritik zweifelnd und ausschliessend sich verhält, weil sie nicht den Standpunkt der Aesthetik der Malerei verlassen mag. Ein tieferes Eingehen in die angelegte Malerei wird mehr, als rein theoretische Folgen haben. Auf dem Standpunkte stehend, dass jedem Material nicht nur seine besondere technische Behand-

mal

lung, sondern auch sein eigenes geistiges Recht zukommen muss, wird man eigenthümliche und fruchttragende Eindrücke erhalten über das Wesen der einzelnen Kunstgebiete, und über unsere heutigen Kunstzustände, die so merkwürdig verquickt sind.

* * *

Bedenkt man, dass die Zeichnung mit Feder und Stift u. s. w. — die wirkliche sogenannte Handzeichnung — eigentlich den Gedanken des Künstlers leichter und unmittelbarer zum Ausdruck bringt, als die erst für den Druck berechnete Arbeit mit dem Griffel, so liegen die Fragen nahe: „Warum haben die Künstler der Zeiten, die der Anwendung des Druckes vorausgingen, die Zeichnung nicht in dem heutigen Sinne und Masse benutzt?“ — und: „Existirte das Bedürfniss für derartige Darstellungen damals nicht so stark wie seither?“ —

Das Zeichenmaterial jener Zeiten war dasselbe wie unser heutiges, einige Verfeinerungen und Verallgemeinerungen abgerechnet. So rasches, delikates und geistreiches Arbeiten dasselbe gestattet, geht ihm doch an Kraft und einheitlicher Erscheinung viel ab. Eine gewisse Eintönigkeit und eine mit der Zeit immer wachsende Stumpfheit ist nicht zu vermeiden. Vor allem aber werden Arbeiten dieser Art — ich sehe selbstverständlich von den Studien, und den das projektirte Bild vorhandenen Arbeiten ab und habe Zeichenwerke im Sinne des so gewollten Kunstwerkes im Auge — durch das Verhältniss von Künstler zu Käufer kostspielig. Der Erfolg entspricht nicht der aufgewendeten Mühe. Unscheinbar, in den Händen Einzelner schwer zugänglich, konnte eine solche Auf-

gabe in glanzliebenden Epochen wenig Reiz auf den Künstler ausüben. Das Material entsprach auch wenig der Farbenfreudigkeit jener Zeiten. Diese gab den Künstlern reiche Gelegenheit in Haus, Kirche, Palast, an Reihen von Wandflächen ihre Phantasien zu entwickeln. Erst die Möglichkeit, sicher und voll den Gedanken verarbeiten zu können, und ihm den Werth und die Würdigung verschaffen, welche die aufgebotene Arbeitskraft verdient, bringt den Künstler dazu im Material zu denken.

Die Erfindung des Druckens änderte dieses Verhältniss. Durch die ermöglichte Vervielfältigung fiel jener Contrast zwischen Arbeit und Erfolg weg. Das Werk verlor sich nicht mehr in Bibliotheken, sondern konnte in seiner Vielheit den allgemeinen Beifall erwarten, wie die gemalte Wandfläche. Kraftvoller, vieltöniger und doch ebenso zart wie die Handzeichnung, bot der Griffel der Individualität soviel Gelegenheit sich eine selbstständige Ausdrucksweise zu schaffen, wie es nur irgend die Malerei vermag. Stich und Schnitt und später Radirung und Steinruck überlieferten der Initiatife und Erfindungsgabe ein unendlich vielseitiges, ausbildungsfähiges und überraschungsreiches Feld.

Der andere Grund, warum die Zeichnung in jenen Epochen nicht zu einem wirklich ausgesprochenen Dasein gelangt, lag in der Auffassung der Kunst überhaupt. Diese war vor Allem eine Kunst.

Von der Anschauung ausgehend, dass Baukunst, Malerei, Bildhauerei durchaus mit einander verbunden sein müssen, dass jede einzelne der anderen bedarf um zur vollen Höhe sich aufschwingen zu können, blieb die Hauptaufgabe, das Ideal jener Zeiten die Ausbildung des Raumes zum Kunstwerk. Bei diesem Zusammenwirken findet das Bedürfniss in künstlerischer Form die Vorgänge der Seele auszusprechen vollste

Befriedigung. Und in diesem Bewusstsein wurde gearbeitet. Der Baumeister wusste für den Maler Flächen und Licht, nachdem Plan und Proportion festgestellt, zu schaffen; für den Bildhauer die zweckmässigen Plätze nicht durch Zuviel seiner Zuthat unmöglich zu machen. Ein Jeder, da er wusste wo und für was er seine ganze Kraft einzusetzen hätte, unterliess es, durch Kleinigkeiten dem Mitwirkenden Raum und Luft zu nehmen. Religiöse und Profan-Bauten boten unendliche Arbeitsfelder — und welcher Künstler, in dem ein Funke von Farbenfreude glüht, hätte zwischen diesen Wänden und jenen unscheinbaren, unausgebildeten Materialien lange gewählt. Es giebt einen sehr bezeichnenden Umstand für das Bewusstsein, mit dem jene Künstler — ich habe allerdings die Glanzepoche der Renaissance im Auge — für ihre Wandmalereien die tragende Idee in den Vordergrund stellten. Sie liessen es bewusst geschehen, sie!, die in ihren Tafelbildern jeden Punkt, jede Wirkung so bis in's Kleinste abwogen, dass an keiner Stelle zu rütteln war, sie liessen Marc Anton, dem Vater des reproducirenden Stichs, ihren Gruppen, Landschaften fremden Geschmacks unterlegen. Und kein Geringerer als Rafael ertrug diese Behandlung.

Durch alle grossen Kunstepochen hindurch war die Farbe das bindende Element für die drei Hauptfaktoren, Architektur, Malerei und Sculptur, gewesen. Umstände der verschiedensten Art trugen dazu bei, dies Verhältniss zu lockern und es schliesslich aufzulösen. Das Zurückgreifen auf die vermeintlich farblose antike Sculptur war der eine der Gründe. Zum farbigen Bildwerk gehört nothwendig eine farbig ausgebildete Umgebung. Mit dem Wegfall der Farbe gewann es allerdings die Möglichkeit, an jedem beliebigen Punkte seine künstlerische Geschlossenheit zu bewahren. Diese Behandlung, nach und nach zum

Princip erhoben, lockerte den Zusammenhang mit den Schwesterkünsten. Um dieselbe Zeit begann der Uebergang von der Tempera- und Firniss-Malerei zur Oeltechnik. Das bequemere und reichere Material bildete die Vorliebe für das Staffeleibild heraus, zu Ungunsten der Frescowandmalerei. Dazu kamen im Norden die Stürme der Reformation, die durch puritanische Behandlung der ritualen Räume das Wandbild aus seiner festesten und besten Position brachten, und kurz vor jene Zeiten der Wandlungen und Auflösung fiel die Erfindung der Druckverfahren. Zu keinem günstigeren Zeitpunkt konnte diese sich einstellen als in jenem, wo durch alle Künstler ein Streben nach Individualität ging. Kein besseres Geschenk konnte ihnen gemacht werden, als jene neuen Techniken von Stich und Schnitt, für die die neugeöffnete Bibel wie geschaffen erschien, die sie von den conventionell scheinenden Forderungen der religiösen Kunst frei machte.

Verfolgen wir von jenen Zeiten ab den Fortgang der Raumbehandlung, so finden wir eine stetig zunehmende Verwandlung der stilstrengen Monumentalbilder in Decoration, der freien Phantastik des Ornaments in geregelte Formen, der raumbewussten Sculptur in losgelöste Gruppen. Grösste Entfaltung der Kräfte im Einzelwerk begann die Tendenz der Kunst zu werden.

Der farbige Rococco fasste noch einmal die Künste zusammen. Die Kräfte waren aber schon zuviel auf ein Alleinschaffen gerichtet und nichts Monumentales wollte unter den viel zu viel originelles suchenden Händen entstehen. Es bedurfte noch der grossen Revolution, des falschen Griechenthums und der in diesem farblos antikisirenden neuen Kunst, um die Zersetzung der Gesamtkunst gründlich zu vollenden.

Wir haben nun Baukunst und Bildhauerkunst,

Malerei und reproducirende Kunst, dazu noch decorative und Fachkünste. Der grosse, gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung fehlt uns. Wir haben Künste, keine Kunst.

Mit historischen Genrebildern und Illustrationen schmücken wir unsere Staatsgebäude, mit Monumental-Allegorien unsere Café's. Der Baumeister drückt durch Leisten, Panele, Halbpfeiler, aller Epochen und Stilarten, durch Stuck an allen Ecken und Enden den Maler zum Veduten- und Teppichkünstler herab, und, der Maler vergilt es ihm mit dem Farbenselbstzweckbau: dem Panorama.

Wir können keiner Kunsterscheinung irgendweicher Art nahetreten, ohne uns daraus zum Hausgebrauch das Nöthigste zusammenzustehlen. Der Lanzknecht ist kaum im japanischen Topf verschwunden, vom Renaissancemöbel wird der Rococcopuder abgestäubt. Und in dieser Verwirrung schreien wir nach Stil!

* * *

Der Kern- und Mittelpunkt aller Kunst, an den sich alle Beziehungen knüpfen, von dem sich die Künste in der weitesten Entwicklung loslösen, bleibt der Mensch und der menschliche Körper.

Es ist die Darstellung des menschlichen Körpers, die allein die Grundlage einer gesunden Stilbildung geben kann. Alles, was künstlerisch geschaffen wird, in Plastik wie Kunstgewerbe, in Malerei wie Baukunst, hat in jedem Theil engsten Bezug zum menschlichen Körper. Die Form der Tassen, wie die Bildung des Kapitäl's stehen jedes in Proportion zum menschlichen Körper. Auf dem Verständniss und der gleichmässigen Ausbildung dieser Verhältnisse allein kann eine selbstständige Naturauffassung entwickeln. Denn wie kann

ich ein Nebending charakteristisch vereinfacht darstellen, wenn ich die Hauptsache, auf die es Bezug hat, nicht charakteristisch zu formen weiss. Wer eine Hand nicht zu bilden weiss, wird auch keine Handhabe darstellen können, ausgenommen, er stiehlt sie anderswoher. Und so leben wir heutzutage in jeder Kunst auf Raub. Das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und das O jeden Stiles. Wir sehen in jedem aufstrebenden Stil die strengste, aufrichtigste Behandlung und Darstellung des Nackten, das der Zerfall mit Zierath, mit Nebenwerken und Effekten überwuchern lässt. — Wie stehen wir in dieser Beziehung unseren Monumentalaufgaben gegenüber? Allegorien, Kostüme und Fahnen, Helme und Waffen, die so lächerlich anspruchsvolle und doch leere historische und archäologische Treue, an die wir bis zur Naivität glauben, verschwemmen jede gesunde Darstellung dessen, was doch den Kernpunkt aller Darstellung ausmacht: den Menschen.

Und hier ist die Frage, ob die Prüderie die Schneiderei, oder diese jene grossgezogen hat. Denn es kann für Jeden, der dem höchsten zu Leistenden, dem menschlichen Körper, aufrichtig gegenübertritt, keine Frage sein, dass der ganze integere Körper ohne Lappen, ohne Fetzen die wichtigste Vorbedingung einer künstlerischen Körperentwicklung ist. Es soll damit nicht gesagt sein, dass ohne Sinn und Verstand, ohne Wahl und Nothwendigkeit das Nackte überall beim Haar herbeigezogen werden müsse. Aber dass es da, wo es logisch nothwendig ist, ohne falsche Scham, ohne drückende Rücksicht auf gewollte und gesuchte Blödigkeit ganz und voll gegeben werden darf, muss gefordert werden.

Zu welchen Verirrungen und Inconsequenzen die laufende Auffassung führt, ist für den unbefangenen Beobachtenden überraschend und demüthigend. In

den Ausstellungen darf die schamloseste halbentkleidete Speculation auf die Sinnlichkeit sich ungehindert breit machen, bei Monumentalwerken aber wird auf Anbringung gedrungen — für den gesund Denkenden obscöner — Lappen und Flickwerk, welche weder so sein können noch so sein dürfen. Uns werden von Jugend auf die Grösse und Schönheit der antiken und mittelalterlichen Kunst als Ideale aufgestellt, wir bewundern in Deutschland glücklicherweise auch unverstümmelt in unseren Museen deren Werke, dennoch wird durch die Verpönung der Darstellung und Ausstellung des Nackten, in unseren Werken das energische Studium völlig lahm gelegt. Wir werden durch Erziehung und Vorbilder zugleich auf ein grosses Ziel gewiesen und in der Praxis des Berufes davon zurückgehalten. Entweder sind die gerühmten Meister falsche Ideale, oder wir sind nicht reif genug ihre Schüler zu sein. Nur die Möglichkeit, das ganz und gross Gefühlte auch voll äussern zu können, bewegt uns zum Studium, zur Ausführung. Was ich dem Publikum nicht zeigen darf, hätte ich sonst keinen Grund zu leisten.

Es ist dies weder eine lächerliche noch geringfügige Forderung, die Forderung des Nackten. Aber eine schlechte Concession ist es an eine falsche Empfindlichkeit, wenn das Publikum geradezu genöthigt wird, beim nackten Körper — dem Schönsten, was wir überhaupt uns vorstellen können — jeder Zeit und jedes Orts an das Geschlecht zu denken. Die sichere Aufstellung einer schlanken und schweren Masse auf doppelten, dreifach flexiblen Grundlagen wäre für die Mechanik ein schwieriges Problem. Dasselbe wird bei unserem Körper noch erschwert durch den hochgelegenen Schwerpunkt der getragenen Masse und dessen in ziemlichem Spielraum sehr erleichterte Verlegbarkeit. Dass die schwierigsten

Punkte der Konstruktion in den Verbindungen der Träger mit Getragenen liegen müssen, ist einleuchtend. So spiegelt sich jede wesentliche Veränderung der oberen an den unteren Theilen, die der Bewegung erst Sicherheit verschaffen. Alle diese wichtigsten Konstruktions- und Bewegungs-Fragen des menschlichen Körpers finden ihre Lösung im Becken und zwischen dessen hervorragenden Punkten. Wie die Konstruktion jedes individuellen Körpers selbst, ob schlank ob breit, ob kräftig ob fein, so spiegelt sich auch jede Bewegung an jenen Stellen. Die wunderbare Kompliziertheit des Mechanismus bietet unter scheinbarer Einfachheit verborgen, die schönsten Flächen- und Formenkombinationen. Von ihrer künstlerischen Lösung ist die Darstellung der menschlichen Gestalt überhaupt erst möglich. Gerade diese Stellen, die für die Arbeit des Künstlers, wie für das Verständniss des Beschauers von höchster Wichtigkeit sind, deren Konstruktion den menschlichen vom thierischen Organismus unterscheidet, deren vollendete Lösung dem Kunstwerke Einheit und Klarheit verleiht, sollen wir mit den unsinnigsten Lappen verdecken. Wie aber soll sich ein Künstler zu solcher Zeit und Geld kostenden Arbeit wagen, wenn er weiss, dass nach gelungener Arbeit er es bei sich behalten muss, höchstens zum Genuss für intime Freunde? Betrachten wir die Werke der besten Meister, so finden wir, besonders bei der Antike, schlagende Beweise für das Gesagte. Sie waren Meister des Gewandes, weil sie Meister der Körperformen waren. Wie haben sie nun das Gewand im Verhältniss zum Körper behandelt? Ihre grossartigsten Schöpfungen tragen fast alle Gewänder oder Gewandstücke: Eine Anzahl der Niobiden, Laokoon, Venus Milo, Apoll vom Belvedere, Harmodios und Aristogiton und Iphigenie mit Orest in Neapel, um nur einige anzuführen. Wie tragen

diese nun das Gewand? Dasselbe lässt absichtlich den Torso unbedeckt. Die Entwicklung seiner Formen entweder von der einen Schulter zu den Knien, oder des ganzen Oberkörpers von der Mitte der Oberschenkel ab, zeigt frei die ganze Körperschönheit. Das Gewand bedeckt nur solche Theile, die am Körper gedoppelt sind, so dass die so wichtigsten Konstruktionspunkte dem Beschauer keinen Zweifel über die Bewegung und die Lösung der Körperentwicklung lassen. Dasselbe können wir an ihren Friesen (man denke z. B. an den Pergamenerfries) beobachten, wo aus Gewandgruppen der herrlichsten Schönheit mit Fleiss die nackten Körper in allen Lagen, in ihrer ganzen Einheit und Ruhe hervorleuchten. Aehnliches finden wir in den Werken der Frührenaissance des Signorelli, des Michel Angelo und Raphaels, die erst durch verdorbene spätere Jahrhunderte verstümmelt worden sind. Waren die Zeitgenossen jener Bildwerke, die diese Darstellung zu ertragen wussten, demoralisiert? Waren die Künstler, um von einem Windchen nicht einen Zipfel des Gewandes über jene Blößen führen zu lassen, zu unmoralisch, zu unerfinderisch oder zu gross denkend?

Der Schurz, der widerwärtig künstliche Lappen, oder gar das unglaubliche Feigenblatt, mit dem wir unsere, eben ihretwegen meist schlecht concipirten, Körper bedecken müssen, zerreißen die Einheit desselben in einen Torso und in zwei einzelne Beine. Es gehört die ganze Inkonsequenz unserer geistigen, künstlerischen Erziehung dazu, solche armselige Scheusslichkeit nicht als beleidigend zu fühlen.

Leider müssen wir uns gestehen, dass in allen heutigen Kunstrichtungen die Darstellung des menschlichen Körpers in den Hintergrund tritt, dass über Novellistik, über die historische, die archäologische

Zuthat und die sogenannten socialen Tendenzen jene Forderung selbst vernachlässigt wird.

Wir haben täglich Gelegenheit, in allen Kunstschriften über die Stillosigkeit unserer Zeit Klagen zu lesen, wir sind, in Architektur, in Plastik und Malerei abhängig von anderen früheren todten Richtungen und selbst neue, grosse Mittel wie die Eisenkonstruktion in Architektur, und die zweifelohne erweiterte Ausdehnung für Licht und Farbe in der Malerei reichen nicht zur Bildung eines Stiles aus. In diesen Neustoffen müsste trotzdem das genügende Material zu einer Stilbildung liegen.

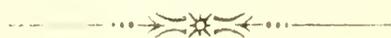
Um zu einer solchen zu gelangen sind die merkwürdigsten Versuche gemacht worden. Man hat geglaubt, es müsse die Technik erneuert werden, und wir haben dem zu Folge durch die ganze Malerwelt einen Drang mit doch nur theilweisen Erfolgen, solidere Mittel zu finden, gehen sehen. Es ist behauptet worden, dass es an der Erziehung und Bildung des Publikums läge, und man hat das Möglichste in Museen und durch Publikationen gethan, das künstlerische Interesse desselben zu erregen, und sein Urtheil zu bilden. Aber man hat nur todtes Material, verlebte Stile, sei es Renaissance oder Griechthum wieder herbeigeholt. Man hat sich über die Kritik hergemacht und von Laien und Künstlern sind die absurdesten gegenseitigen Vorwürfe in Artikel und Broschüre erschienen — allein das Wesentliche hat man übersehen.

Man überblicke die Stilarten aller Zeit und man wird ohne Weiteres erkennen, dass jede selbstbewusst auftretende Kunstepoche den menschlichen Körper auf ihre Weise aufzufassen und zu bilden wusste. Aegypter oder Griechen, Japanese oder Renaissancekünstler haben jeder die einfache menschliche Form, die sich doch seit Jahrtausenden gleichgeblieben ist,

deren Racenunterschiede so gering in Bezug auf Form sind, dass sie durch Maasse nur in minimalster Weise auszudrücken sind, präcis und selbstständig aufzufassen gewusst. Eine jede Epoche hat davon ihre eigene, von allen anderen verschiedene Auffassung gegeben, so dass das allen gleiche Vorbild doch für jeder Zeit als eigene Person und Charakter auftritt.

Diese Körperanschauung ist nicht die Folge des Stiles, sondern umgekehrt der Stil ist die Folge der Anschauung.

Nur am frei gegebenen Körper entwickelt sich ein gesunder Kunstsinn. Wollen wir diesen und gesunden Stil, so müssen wir gesunden Sinn genug haben, das Nackte nicht nur zu ertragen, sondern es sehen und schätzen lernen. Die wunderbare Einfachheit des menschlichen Körpers erduldet im Kunstwerke keine Künstelei, sie zwingt den Künstler zur Einfachheit, zum Aufgeben der kleinlichen Nebensachen und bereitet den ersten Schritt zu einem eigenen Stil vor. In der Weise, wie wir heute zu arbeiten genöthigt sind, hält sich die schlechte Bernini'sche Körperauffassung, in der die neuesten heutigen Künstler tief aber unbewusst stecken oder lässt sie nicht über eine flache und falsche Antikisirung nach schlechten Mustern hinauskommen. Denn nur wer ganz frei vor dem menschlichen Körper gestanden und gearbeitet hat, kann die Höhe der Leistung anderer Stilepochen empfinden, deren Vorstellungsweise in eine Form gepresst ist, die Zug um Zug, ohne die Natur zu verlassen, ohne sie kleinlich zu beschmüffeln, sich neben die Entwicklung ihrer Zeit stellen kann, sich mit ihrer Höhe misst, ihre unverkennbare, unantastbare Verkörperung im sichtbaren Menschen!



Druck von G. Reusche,
Leipzig.

Druckfehlerberichtigung.

Seite	7	Zeile	11	v. o.	lies:	Valeuren	statt	Couleurs.
„	7	„	3	v. u.	„	seiner	statt	unserer.
„	8	„	14	v. o.	„	werthe	statt	werke.
„	8	„	9	v. u.	„	zum	Darstellungsmittel	statt zur Darstellung.
„	13	„	17	v. u.	„	es	statt	er.
„	14	„	2	v. o.	„	überphantastischer,	statt über phantastische.	
„	35	„	3	v. u.	„	Materie	statt	Malerci.

GETTY CENTER LIBRARY



0 0125 00057 5080

Druck von G. Reusche,
Leipzig.